TEATRU

RADU STANCA

„Teatru"

Nu ştiu ca vreun teatru din ţară să fi pus în scenă, în ultima vreme, o piesă a lui Radu Stanca. Nedreptăţit este, în felul acesta, atît regizorul, printre cei mai de seamă pe care i-am avut şi de numele căruia se leagă un moment de neuitat al scenei sibiene (de la începutul anilor '50), cît şi dramaturgul, interesant şi original, a cărui operă nici măcar n-a fost publicată în întregime. Din cele cincisprezece piese păstrate, cinci au fost strînse în volum în 1968 şi alte cinci acum ***(Teatru,*** Editura Eminescu) prin strădania Ioanei Lipovanu, editoare şi a unei culegeri de poezii. Radu Stanca a consacrat teatrului o muncă de o viaţă. Experienţei regizorale i-a adăugat cîteva articole teoretice, toate demne de atenţie, aceste două preocupări înmănunchindu-se fericit cu aceea creatoare, care ar merita să fie mai bine cunoscută publicului. Nici criticii nu s-au înghesuit să comenteze opera dramaturgului. Titlurile remarcabile se pot număra pe degetele de la o singură mînă.

Ceea ce se vede numaidecît la lectură este priceperea tehnică a omului de teatru. Perfect alcătuite, sub raportul compoziţiei dramatice, cu o gradaţie studiată a subiectului, piesele sînt, fără excepţie, agreabile, „curate", fără elemente de prisos, şi cîteodată profunde. Radu Stanca are ceea ce se cheamă idei dramatice, pe care ştie de minune să le dezvolte. Teatrul lui, esenţial poetic, are o linie clasică, prin economie şi rigoare. Autorul a teoretizat (în ***Tragedia şi modalitatea ei scenică în perspectiva actualităţii)*** superioritatea tragicului asupra dramaticului şi comicului: *„în tragedie, eroul este angajat total, actele sale sunt definitive, ele antrenează un univers întreg. Eroul tragic ne face complici, pe cînd eroul dramei numai martori".* Am citat din prefaţa Ioanei Lipovanu la recentul volum. Şi mai departe: ,, *Natura dramei rezidă în procesul de individualizare a personalităţii umane, pe cînd natura tragediei în acela de socializare a individului... Tragedia e umanistă pentru că structura ei e în cauza* ***umanităţii".*** într-o epocă în care dramaturgia s-a îndreptat mai ales spre grotesc, reafirmarea rostului tragediei e aproape singulară. Autoarea prefeţei numeşte, şi pe bună dreptate, pe Camus, alt devotat al tragediei printre atîţia contestatari ai ei. Cel puţin prin alegerea tipurilor de conflict, piesele lui Radu Stanca sînt tragedii. Dar trebuie

făcută precizarea că dramaturgul a plătit şi el concepţiilor timpului tributul inevitabil, relativizînd sentimentul tragic prin apelul la joc. Maniera nu este însă nici aceea a lui Giraudoux, nici aceea a lui Cocteau. Ludicul rezultă în piesele lui Radu Stanca din clasicismul lui fundamental: este, dacă pot spune aşa, mijlocul prin care conflictul tragic devine pur, iar înfruntarea fără ieşire a protagoniştilor seamănă cu un mare joc, ale cărui reguli stricte nu pot fi fără primejdie nesocotite. Aşa se face că ne aflăm în faţa unor piese în care intriga este aproape totdeauna privilegiată în raport cu personajele. Subiectele, ori de unde ar fi culese, din mitologia naţională sau din tradiţia clasică, din vechile legende religioase sau din repertoriul renascentist, se desfăşoară într-un mod absolut imprevizibil, mizînd pe efectul de surpriză şi de răsturnare (chiar şi de două ori în cuprinsul unei piese) a datelor iniţiale. Un teatru de intrigă fiind şi acela al lui Durrenmart, bunăoară. Radu Stanca preferă grotescului poezia, aburul învăluitor al mitului mai degrabă decît violenţa relaţiilor ori degradarea lor dincolo de limita umanului. Chiar dacă această violenţă nu lipseşte (şi cum ar putea lipsi dintr-o tragedie?), asociată uneori cu nebunia sau crima, există mereu un echilibru secret care restabileşte, fie şi virtual, o armonie etică, o „frumuseţe" a sufletului omenesc niciodată pe de-a-ntregul compromisă de ură, de viclenie sau de pasiune.

Cu două excepţii, dacă nu greşesc, toate piesele au fost scrise între 1944 şi 1949. N-am idee de criteriul care a stat la baza celor două culegeri de *Teatru,* apărute pînă azi, şi nici de acela în care editoarea celui din urmă le-a ordonat. Ordinea nu e nici cronologică, nici tematică, nici în funcţie de modalitatea artistică. Trebuie spus că, sub toate raporturile, teatrul lui Radu Stanca este extraordinar de divers. Şi, cu toate acestea, extraordinar de unitar. Indiferent de subiect sau de formula de tratare, o piesă de Radu Stanca este imediat recognoscibilă după cîteva elemente de construcţie a intrigii.

în *Ochiul* (1945), subintitulată „fantasmă tragică", ne aflăm în epoca lui Bogdan, fiul lui Ştefan cel Mare. Datele istorice servesc exclusiv drept cadru şi n-au nici o pretenţie de adevăr, sau, măcar, de verosimilitate. Piesa are un substrat fantastic şi un conflict de natură morală. Domnitorul poseda un ochi miraculos, care rîde, pe care 1-a pierdut într-o bătălie cu leşii. Din acea clipă nimic nu mai este ca înainte în Moldova: recoltele sînt năpădite de buruieni, apele seacă în albii, oamenii îşi pierd încrederea în ei înşişi şi în semenii lor. Bogdan o iubeşte pe Ruxanda, o jupîniţă munteancă hărăzită de soţie, dar fata îl respinge. Ea nu Ştie nimic de ochiul care rîde, după cum nici ceilalţi

de la curte nu ştiu de ce poartă domnitorul o năframă neagră pe obraz, cu excepţia unui om al său, ticălos şi viclean, care trage sforile. Solul leşesc care vine la nuntă e un bărbat falnic şi cuceritor. Văzîndu-1, domnitorul îşi dă seama că are ochiul care îi fusese scos în luptă. Ruxanda se îndrăgosteşte de sol şi, cînd Bogdan îl aruncă în temniţă, ea îi cere eliberarea în schimbul respectării promisiunii de a deveni soţia domnitorului. Avem aici o parte din procedeele caracteristice lui Radu Stanca: impasul tragic (şi Ruxanda, şi Bogdan se găsesc într-o situaţie fără ieşire), „tîrgul" (care cere unuia din eroi un sacrificiu) şi, la urmă, încercarea de a lămuri lucrurile prin înşelăciune. Domnitorul se lasă convins de omul său de încredere să-i dea drumul solului, dar să-1 omoare în ascuns, ca să-şi recapete ochiul. Ceea ce se şi întîmplă. Numai că în ochiul dobîndit pe această cale se poate citi, ca într-o oglindă, crima săvîrşită. Ruxanda se sinucide, iar domnitorul îşi pierde minţile. în această formă oarecum naivă, dramaturgul construieşte o problemă morală. Bogdan se luptă de fapt cu sine, cu demonul său lăuntric. Ca să izbîndească, ar trebui să-1 învingă pe acesta. Dar cercul vicios nu se lasă desfăcut.

Secera de aur (1949) este o *„legendă veche pentru tineret",* încă şi mai apropiată de naivitatea basmelor, dar, dramaturgie, alcătuită cam la fel. într-un sat românesc arhaic are loc alegerea noii căpetenii. Aceasta trebuie să cîştige întrecerea celor mai harnici secerători şi, dacă izbuteşte, urmează să ia de soţie pe frumoasa fiică a fostei căpetenii. Printr-un vicleşug, pretendentul cel mai autorizat, şi dorit de toţi, e înlăturat de un nemernic, care are un omde taină priceput şi fără scrupule, ca şi Bogdan din *Ochiul* Miza o reprezintă şi aici un factor miraculos, o seceră, care este rodul muncii unui tînăr cinstit şi iubit de săteni. Secera ajunge la duşmanul său care, o dată învingător în competiţie, pune stăpînire pe sat, se înconjoară de alţii de teapa Iui şi-şi aruncă în temniţă rivalul. Din nou revine femeii iubite rolul de a propune o înţelegere, prin care ea se sacrifică: libertatea bărbatului rîvnit contra cedării ei. Doar că lucrurile se încheie cu bine, de data aceasta, ca să se satisfacă cerinţa poveştii morale.

Madona cu zîmbetul (1944) este probabil prima piesă a autorului. E o „dramoletă florentină", a cărei acţiune se petrece la începutul secolului XVI. Admirabil construită, această operă într-un singur act este o mică bijuterie dramatică. Madona Lucrezia, o curtezană foarte frumoasă, iubeşte pe Pietro Siburi, care, la rîndul lui, o iubeşte pe mai tînăra madona Constanza. Şi ca lanţul racinian al pasiunii să fie complet, Lucrezia este iubită de Antonio, personaj puţintel malefic, şi de Bonzo, sluga semiidioată a Constanzei. Antonio convinge pe Bonzo

să înşele pe Pietro Siburi îndepărtîndu-1 de Lucrezia. Aceasta îşi dă seama de vicleşug, dar nu poate opri pe Pietro să-şi urmeze pasiunea. Ea va pierde rămăşagul (procedeu recurent) cu Antonio. Hotărîtă să întoarcă situaţia în favoarea ei, dansează aproape goală înaintea lui Bonzo, lăsîndu-se îmbrăţişată de bietul idiot. Pînă la urmă nu mai are altă soluţie decît să se sinucidă şi, cu zîmbetul echivoc al morţii pe figură, pozează pictorului Leonardo. De unde vine sugestia, e foarte limpede. Fără să fie profundă, ***Madona cu zîmbetul*** e o tragedie psihologică echilibrată şi concisă, cu un anumit mister şi cu scene absolut remarcabile. Tema morţii, într-o atmosferă- de puternică senzualitate o descoperim şi în ***Faunul şi cariatida*** (1956), o piesă în versuri în care un faun se îndrăgosteşte de o statuie (tema seamănă cu aceea din ***Hora Domniţelor,*** publicată în volumul din 1968, unde, pe un fond mitic, un tînăr se îndrăgosteşte fără speranţă de o idee, de o femeie fantasmă). Faunul va pieri, ucis de vestalele templului Dianei, iar cariatida se va prăbuşi, din durere, atrăgînd cu sine pieirea templului şi a locuitoarelor lui. Versurile nu sînt la înălţimea operei lirice a lui Radu Stanca, dar unele merită a fi citate. Cariatida se adresează la început faunului cu aceste cuvinte, care traduc o iubire nerealizabilă, ca aceea a lui Hyperion pentru Cătălina: *„Mişcarea este moartea mea, iubite / Deci du-te şi încearcă-a mă uita. IStau între noi doi legi ne-ngăditite: / Mişcarea ta şi nemişcarea mea".*

Am lăsat pentru la urmă piesa cea mai complexă şi mai pretenţioasă: *Rege, preot şi profet* (1946). Toate însuşirile teatrului Iui Radu Stanca se găsesc reunite în ea, ca şi toate procedeele dramaturgice. Dar tot în ea se văd cel mai bine şi limitele acestui teatru. Un rege biblic crede că va rămîne în amintirea poporului său construind un Palat al Plăcerilor, unde, noapte de noapte, se petrec orgiile cele mai cumplite. Din pustie vine însă un profet, orb, sprijinit de umărului unei frumoase fete, pe nume Abigael, care blestemă palatul şi pe dezmăţaţii lui, promiţînd un cutremur, care va prăbuşi totul, la prima lună plină. Norodul de petrecăreţi se pocăieşte, doar regele nu vrea să ţie seamă de avertisment. Totuşi, la sugestia marelui preot al cetăţii, el transformă palatul într-o biserică, în speranţa că Dumnezeu nu-şi va lovi propria casă. Dar neîndeplihirea profeţiei ar atrage şi pedepsirea, după legile locului, a profetului mincinos. Acesta îşi acceptă soarta susţinînd că, de vreme ce păcătoşii s-au pocăit, scopul lui a fost atins. Dar Abigael se teme pentru viaţa lui şi, disperată, atrage pe rege în biserică în noaptea fatală, ca să pîngărească locaşul şi să determine pe Dumnezeu a-1 dărîma. Intervine încă o dată marele preot, care, după ce împiedică fapta, ajutat de profet, îl trimite

pe acesta la moarte, în vreme ce. pocăit el însuşi, regele se hotărăşte a-şi schimba viaţa. Totul e aici: lipsa soluţiei, în conflict, pariul (şi sacrificiul), încercarea de a trişa, răsturnarea completă a situaţiei (aceiaşi care-1 iubesc la început pe rege pentru dărnicia lui, îi venerează apoi pe profet, ca să-şi convertească la urmă sentimentul în adorarea marelui preot care i-a salvat de la pieire). Remarcabile sînt mai ales înfruntările dintre personajele care încarnează tripla putere: regele, deţinătorul celei pămînteşti, profetul, purtător de cuvînt al lui Dumnezeu, şi marele preot, abil intermediar între cer şi pămînt. Din păcate, impresia tragică este diminuată de schematismul dramaturgie. Tragedia îşi revelă latura ludică. Autorul ne face spectatorii unui joc (e drept, plin de miez) şi nu complicii unei tragedii. S-ar zice că miza e mult prea mare şi debordează cadrul tipic al teatrului lui Radu Stanca. Mi-au plăcut mai mult, fie acele piese în care miza este pe potriva mijloacelor (şi tragedia conserva o notă de eleganţă superficială), de exemplu *Madona cu zîmbetul,* fie, îndeosebi, acelea în care se realizează un fel de tragic pur, transcendent, ca o surată imposibilitate a soluţiei, de exemplu, ***Dona Juana, Ostatecul*** ori ***Oedip salvat*** (din precedentul volum). în *Rege,* ***preot şi profet*** este o impuritate, estetic vorbind, datorată unui subiect pe care jocul nu-l poate cuprinde decît în parte: o intrigă prea bogată şi spectaculoasă pentru problemele metafizice implicate. Sentimentul nostru este, la lectură, împărţit între impulsuri neconciliabile.

în totul, teatrul lui Radu Stanca nu merită cîtuşi de puţin relativa uitare în care se găseşte.

(România literara, nr. 42, 1985)